

APROXIMACION A UNA ESTETICA DE LAS CULTURAS EXTREMO-ORIENTALES

PLANTEAMIENTO

Para el estudioso occidental, todo acercamiento a una documentada comprensión, siquiera somera, del estetismo de Oriente, tropezará siempre con un abultado problematismo. Decimos “estudioso” y “documentada”; otra cosa es la experimentación vital —vivencias estéticas— de lo bello al estilo oriental, si es que esto es posible tras una adaptación y entrenamiento psicológico-cultural nada fáciles de conseguir.

El profundizar cualquier campo científico en fuentes orientales, requiere obviamente un dominio considerable del conducto lingüístico correspondiente. Se podrá alcanzar soltura suficiente en uno de esos idiomas orientales; difícilmente en más. Estas notas se apoyan, de modo directo predominante, en textos japoneses cuya lengua nos es conocida. Nos podríamos valer de estancias y contactos en diversos ambientes de Asia, pero si al geólogo occidental —por ejemplo— le es dado investigar un suelo asiático prescindiendo de los habitantes que lo pisan, al esteta le es obligado venir en conocimiento de algo humano y local a un mismo tiempo: de un fenómeno de cultura.

¿Qué se entiende en Oriente por “bello”? Es el segundo paso del problema. Las traducciones vierten vocablos por vocablos; parece método poco feliz incluso cuando se trata de idiomas pertenecientes a una misma cultura o civilización, cuando los conceptos que se esconden en las palabras verosíblemente se consideran con un parentesco cercano. Más así cuando media entre dos vocablos la línea divisoria —todo lo convencional que se quiera— de Oriente y Occidente. Tratemos de tener presente equivalencias humanas —mejor: analogías— más que igualdades terminológicas.

Tercer estadio del problema, consecuencia del anterior: diferencia de talante cultural. Prescindamos de si unos conceptos configuran una cultura o viceversa. Ambas cosas serán verdad. Pero el quid de la cuestión presente reside, no en la esencia de unos conceptos, sino en su existencia; más todavía, en su no existencia. Lo oriental, entre otros rasgos fundamentales, se ca-

racteriza, en contraste con lo occidental, por un mínimo de conceptualismo y un máximo de vivencialidad emocional. Ni es necesario demostrar lo que es casi un tópico al uso de orientalistas, ni hacer las salvedades necesarias a una afirmación tan general como compleja.

Resulta así que las culturas de Extremo-Oriente son menos teóricas de lo que quisiéramos al tratar de aproximarnos a sus "ideas" estéticas, a su concepto —valga el término— de belleza o poesía... Y por menos teóricas, nos resultan también menos "escritas". Ambos extremos constituyen un serio obstáculo para cualquier aproximación científica, concretamente, en el campo de la estética. Sin temor a una exageración extrema, nos atreveríamos a decir que, en el más estricto sentido, un tratado de estética no se da en la extensa y clásica —tradicional— cultura de Oriente. Encontramos tratados sobre arte, sobre el modo de apreciar o gustar éste, sobre las excelencias de la naturaleza bella, sobre poesía, etc. etc., pero no una formulación expresa del problema estético. Casi diríamos también que, a falta de esta problemática, tampoco encontramos un vocablo que equivalga adecuadamente: más bien se refieren a cuestiones de arte y técnica expresiva.

No quiere ello decir en modo alguno que en el hombre oriental no se dé una preocupación estética. Todo lo contrario. Ocurre sencillamente que no la formulan tanto socialmente, que no le dan tanta contextura doctrinal, y así, ni podemos seguir fácilmente un hilo directo de materia científica, ni menos encontrar una disciplina elaborada y asimilada en ámbitos académicos. Lo podríamos resumir diciendo que tal hombre oriental tiene vida estética pero no tanto ciencia estética, a nuestro modo de entenderla.

Consiguientemente, las presentes notas tratan de acercarnos a lo que "debería de ser" esa ciencia. Por modo indirecto, por aspectos, rasgos o cuestiones eminentemente estéticos, aunque no formulados, aportar datos para una construcción más teórica. Ilustraciones de esa vida estética darán pauta para una posible teorización que no pretendemos aquí sino facilitar.

LOCALIZACIÓN

El primer tono que hemos de percibir en el acorde estético del alma oriental, y que ha de trascender a cualquier otro aspecto considerable, es precisamente su carencia consciente de orientalismo como tal. No es que el estetismo occidental, por contraste, esté transido de un sentimiento concreto "continental" europeo; pero cierta especie de estilo distinto, de capítulo aparte sobre todo lo oriental, es más fruto de concepciones y apreciaciones europeas,

que de una idea de comunidad en el Asia misma, como bloque único.

Más habrá que tener en cuenta comunidades sub-asiáticas, culturas y tradiciones propias que dan un "peso" estético específico. Dejemos a historiadores y antropólogos el definir o clasificar con detención más adecuada; para nuestro intento, bastará, a modo de guía, el esquema de una gran autoridad en estas disquisiciones, que reduce la gran sociedad asiática a tres principales civilizaciones¹.

En primer lugar, una comunidad islámica que, hacia el este, se extiende a través de Asia desde Turquía y Jordania hasta Malasia, Indonesia y Filipinas, y, hacia occidente, a lo largo del norte de Africa desde Egipto a Marruecos. Aparte de profesar una misma religión, fusiona elementos de las viejas culturas de Siria, Arabia o Irán, y comprende una amplia variedad de pueblos, incluyendo lenguas de origen indoeuropeo, semítico y mongólico. Largamente introducida a través de ambos continentes, no cabe discutir el incluirla en lo distintivo asiático.

En segundo lugar, una sociedad india cuya religión principal y civilización derivan, como sus lenguas y pueblos, de fuentes arias y dravidianas. Posee fuertes lazos culturales con varios de sus colindantes, especialmente con los países del Budismo Theravada, Ceilán, Birmania, Tailandia y Cambodia por el influjo que en la edad antigua y media ejerció religiosa y culturalmente. Con la excepción de Ceilán, cuyas lenguas y pueblos recuerdan más cercanamente a los del Indostán, la población de estas naciones sud-orientales desciende en gran proporción de contingentes mongólicos de los valles fluviales del sur de China.

Finalmente, una comunidad extremo-oriental consistente de manera principal en China, Korea, Japón y Vietnam. El vínculo cultural les resulta ampliamente de la difusión de la cultura china o por influencias tan recíprocas como los intercambios culturales entre Korea y Japón. El Budismo Mahayana, el Confucianismo y el pensamiento taoísta han legado a estos países un vocabulario religioso y filosófico que trasciende las propias fronteras nacionales. A pesar de las variaciones locales, Korea, Japón y Vietnam han hecho extensivo, aunque no siempre exclusivo, el uso de los escritos chinos. Por otra parte, aunque de distinto origen, sus idiomas tienen prestada una gran carga china. A esta cultura nos referimos directamente.

Con tales diferenciaciones ante toda consideración, no podrá olvidarse que, sobre todo en la actualidad, las comunidades asiáticas cubren solamente áreas limitadas del continente, y que no

¹ Cfr. *A Study of History*, ARNOLD J. TOYNBEE, Londres 1934.

hay una singular agrupación que incluso imprecisamente sea co-extensiva con el Asia misma geográfica. Y a excepción del sentido estrictamente geográfico —aun éste con validez limitada— el concepto de Asia carece en amplio grado de verdadera significación. A diferencia de Europa, Asia no designa una única comunidad, ni el término “oriental”, con gran diferencia sobre “occidental”, podrá ser empleado para identificar una sola cultura.

Consiguientemente, para cualquier valoración, estética en nuestro caso, el peligro de una generalización sin distinguos dentro de lo oriental, ha de evitarse de la manera más cuidadosa. Con exclusión de relativamente muy pocas instancias, en las que el artista o “persona estética” incluye el “estilo oriental” diferenciante de lo occidental como parte de su intento, la contraposición apriorística —muy al uso— entorpecerá más que nada cualquier tentativa de entender el pensamiento, arte o estetismo concretos que puedan presentarse. Distrae la atención de los problemas particulares de un determinado pensador o artista en una situación o contexto dados... y nos distrae hacia problemas más generales y abstractos de los que se le presentaron a él mismo.

En este sentido, deberemos tener muy presente que, en terreno oriental especialmente, las características significantes —por ejemplo— de una pintura, de un tratado más o menos crítico, o de cualquier experiencia estética fluyen naturalmente de una circunstancia bien determinada; son consecuencia de una respuesta a problemas o talentos humanos particulares, de un enfrentamiento a dificultades técnicas de cada caso, dentro de unas posibilidades de desarrollo y expresión, o —igualmente importante— dentro de unas limitaciones circunstanciales.

Esta diríamos que es la más destacable advertencia para el estudioso dependiente de divisiones o concepciones preestablecidas sobre oriente y occidente. Libre de todo prejuicio, se acercará a todo “caso estético” olvidándose de si se las entiende con material de Occidente o de Oriente. La relación de autores o la explicación de tópicos que justifican esta básica precaución, salta a la vista en cualquier excursio sobre el tema².

CAPTACIÓN DE LA BELLEZA

Por el cauce de la antedicha determinación, refiriéndonos más explícitamente a la tercera de las comunidades mencionadas, de cultura quizá más relevante, se tratará de vislumbrar la cuestión-base de *todo* estetismo: ¿Dónde lo bello? ¿Cómo entender su frutiva contemplación? ¿Cómo su expresión? Toda estética, la de

² *The Meeting of East and West*, F. S. C. NORTHROP, Nueva York, 1946 pg. 291.

esa cultura, habrá de incluir tal planteamiento —si no, no se dirá ciencia—, y se ha de ver si aparece con rigor propio o con divagaciones más o menos considerables. Será primera *razón de ser* de estas páginas el aportar, antes que nada, desde aquellos textos o contextos, el dato de valoración de lo bello, el hecho universal humano —también oriental— de sentirse excelente y más pleno espiritualmente mediante eso que llamamos actividad o vivir estético.

Efectivamente, a través de uno de los más clásicos autores en la materia³, japonés, se nos hace patente que la posibilidad estética supone una superioridad rotunda de tipo humano; sobresaliente capacidad la del que, libre de todo utilitarismo, fomenta los más elevados sentimientos por medio de la contemplación o expresión de lo bello.

La belleza —dice— es una sinfonia interpretada sobre nuestros más finos sentimientos. El verdadero arte es ser arpista de nosotros mismos, arpas de sutiles cuerdas. A la mágica pulsación de lo bello, esas secretas cuerdas de nuestro ser se despiertan; vibramos y nos estremecemos en respuesta a ese tacto. Escuchamos lo inefable, y miramos lo invisible. Lo bello interpreta notas que nosotros mismos no conocemos. Recuerdos largamente olvidados vuelven a nosotros con nueva significación. Esperanzas sofocadas por el temor, anhelos que no nos atrevemos a reconocer... surgen fortalecidos con nueva gloria. Nuestra mente es el lienzo en el que los artistas dejan sus colores; sus pigmentos son nuestras emociones; sus claroscuros, la luz de la alegría y la sombra de la tristeza. La obra bella somos nosotros mismos “en-bellecidos”.

La vivencia estética supone un rendimiento ante algo superior que nos ennoblece. El gran profesor de ese raro arte oriental del “rito” del té, al mismo tiempo que gran señor feudal japonés, Kobori Enshiu, legó a todos los que en aquellas latitudes se preocupan por lo bello, esta memorada sentencia: “Acércate a una gran obra al igual que te acercarías a un gran príncipe”. Para captar la belleza debe uno rendirse ante ella, y esperar con la respiración contenida su más mínima expresión.

Un eminente crítico, de la familia china Sung, tan influyente al servicio del Kuomintang, acerca de estas cuestiones hizo una confesión muy significativa: “En mis días jóvenes solía yo alabar a los artistas cuyas obras me gustaban, pero, al tiempo que mi juicio se ha ido madurando, he venido en alabarme a mí mismo por el hecho de que me gustasen las obras de los grandes maestros”. Muestra clara de cómo se entiende lo estético en sentido de enriquecimiento humano.

³ *Cha no Hon*, OKAKURA-KAKUZO KENKYUSHA, Tokyo, Shoowa 14 nen pg. 68 ss.

Los grandes maestros —sigue pensando el mismo primer autor japonés aludido— son inmortales porque sus afectos y sus temores viven en nosotros una y otra vez. Es más bien el alma que la mano, el valor del hombre que el de la técnica; en todo lo que apela a nosotros... cuanto más humana es la llamada, más profunda es la respuesta. Chikamatsu, considerado a veces como el Shakespeare del Japón, valoraba como el más importante principio de la composición dramática, el captar a los espectadores en el nivel humano más elevado posible, en consonancia de sentimientos hacia los personajes. Cuando, en una ocasión, varios de sus discípulos le presentaron obras para su aprobación, una sola le llegó a impresionar. Se trataba de una pieza titulada algo así como "La Comedia de las Equivocaciones", en la que dos hermanos gemelos padecen a costa de los errores de identificación dentro del ambiente en que se mueven. "Esta —dijo Chikamatsu— tiene el verdadero espíritu del drama porque apela a una consideración muy humana. Al público espectador le es permitido sentir más que a los mismos actores, pues siente el secreto de todas esas equivocaciones, y se compadece de las pobres figuras de la escena que, inocentemente, se precipitan a su destino fatídico".

El amante de la belleza —continúa el mismo— se trasciende a sí mismo al encontrarse con ella. Es él y no es a un mismo tiempo. Capta un vislumbre de infinitud, pero las palabras no pueden expresar su encanto porque los ojos no tienen lengua. Libre del lastre de la materia, su espíritu se mueve al ritmo de las cosas. Y es por ello por lo que el vivir estético resulta emparentado con la religión, y ennoblece a la humanidad... por lo que una obra maestra aparece como algo sacro. (Muchos dramas japoneses favoritos se basan en la pérdida y recuperación de alguna muestra famosa de arte; por ejemplo, la celebrada pintura de Dharma, debida a Sesson, se guardaba en el palacio del Señor Feudal Hosokawa, y al ser amenazada por el fuego que la negligencia de un *samurai* provoca, éste, rodeado por llamas insuperables, decide salvar el lienzo enrollándolo y escondiéndolo en su propio estómago abierto por el más "estético *harakiri*"... se extingue el fuego, y aparece entre las cenizas el cadáver a medio quemar que contiene la reliquia artística inalterada).

EL TRANSFONDO RELIGIOSO

La alusión precedente a lo sacro y religioso, del tratadista nipón referido, nos introduce en un capítulo decisivo del tema en cuestión.

Las culturas orientales, especialmente la china y japonesa, están indudablemente ligadas a las doctrinas del Taoísmo y del Zen. Paradójicamente, aunque éstas ponen su énfasis en la inac-

ción (*wu-wei*), ambas han ejercido una influencia decisiva en la actividad artística, cultural e incluso política. El Taoísmo propugna el hombre "natural" habitualmente envuelto por convencionalismos sociales; éste deberá tender a la espontaneidad e individualidad más propia. De manera semejante, el Zen aspira a la verificación de la naturaleza original (*Tathata*) inherente al hombre al igual que en las demás cosas. Son actitudes, por otra parte, pertenecientes a la mayoría de las sectas budistas así como al Hinduísmo.

Concepción religiosa que supone un eco evidente en la estética y en el arte. La pintura, la poesía, la cerámica, la arquitectura, la jardinería... todas ellas están marcadas con el sello del énfasis en la "sacra" naturaleza y la espontaneidad. Y esto, no sólo en el tema elegido, sino también en el estilo y medios de expresión. Buscando expresar y revelar la naturaleza, el artista prefiere acentuar la intrínseca belleza de los materiales naturales, que sobrecargarlos con ornamentación ajena; la forma, consiguientemente, seguirá más la inevitable y natural expresión de la materia, que un arbitrario esquema impuesto desde fuera; lo orgánico antepuesto a lo artificial. En definitiva, la función del arte es ocultar el arte.

El escultor debe, idealmente, revelar la naturaleza del "bloque inesculpido"; el pintor debe respetar el carácter de la "impoluta seda"; el que hace espejos debe producir una superficie pulida capaz de asumir las formas y tonalidades cromáticas de cualquier clase de objetos. Estos tres ejemplos son los símbolos convencionales del Taoísmo o Zen, para la realidad esencial: la original, incualificada naturaleza del hombre y del universo. (En lo cual se descubren las afinidades de estas filosofías extremo-orientales con el pensamiento hindú, pues el concepto *mahayana* de "talidad" o "Buda-naturaleza" (*Bhutatahata*), tan signifiante en el vocabulario del Zen, tiene mucho en común con la "incualificada Brahman" (*tat*) de la filosofía vedantista. La védica ecuación "*tat tvam asi*" —tú eres Eso— es realmente tan fundamental al monismo del Zen, como el de Shankara. Difieren sus contextos religiosos —las divergentes tradiciones del Hinduísmo y del Budismo Mahayana—, así como sus planteamientos y metodología: en su intento de realizar "Eso" —la realidad última—, los patriarcas del Zen y Shankara insisten en medios diferentes⁴; pero no es generalización infundada, el afirmar un transfondo religioso común en sus aspiraciones).

Una belleza espontánea y natural es una belleza pura, esencial... por ser manifestación directa de la más íntima realidad de

⁴ Cfr. *Toyoo no Shukyo*, J. M. KITAGAWA, Phild. 1968 pácsim.

las cosas. En tanto en cuanto el artista o persona sensible a lo bello, cultivan esta pureza y esencialidad, en ese mismo grado su calidad estética sube de grado. Pero este cultivo no es una fácil actividad, sino una difícil inactividad: la del *muga* (carencia de esfuerzo propio... versión japonesa —“no yo”— del término chino *wu-wo*) con que se ha de conseguir evitar los obstáculos de uno mismo a la naturaleza —Tao, Buda-Natura— para cualquier proceso superior o creativo.

ILUMINACIÓN Y REALIDAD

El principio supremo de toda esta estética predominante en la extensa cultura dependiente del Budismo, podríamos decir que es, según se ve, permitir que la Natura se exprese en y a través del hombre. Y diríase “Natura” —con mayúscula— para dar a entender toda la realidad trascendental, llámese Buda, Tao, etc. Lo cual supone obviamente una iluminación de tipo superior en la máxima interioridad de la propia existencia o naturaleza; una ecuación del sujeto —realidad también— con toda la realidad trascendental. Actualización de un monismo que en ninguna otra facción de pensamiento o estilo humano se hace más patente que en la secta Zen.

La meditación y contemplación zen-budista son medios que disponen al espíritu —la traducción por “alma” supone un matiz menos propio— para conseguir la iluminación, la transmisión directa del “Espíritu de Buda”. Hay que eliminar impedimentos del mundo interior para una percepción inmediata de la realidad en orden a sentirla en uno mismo o transmitirla a los demás; no otra cosa será el vivir o quehacer estéticos⁵.

Son factores indispensables, la independencia absoluta de toda conceptualización o doctrina, la tendencia indeclinable hacia la interioridad, la intuición más o menos progresiva de la propia naturaleza... Cuando se es capaz de absorber todo el universo dentro de sí mismo tras un inefable y hondo vacío, entonces se posibilita la iluminación. Se absorbe todo, pues hay una unidad fundamental de la existencia, que se oculta bajo todas las experiencias y fenómenos.

Se ve así que, en contra de lo que muchas veces se piensa, esta filosofía o postura budista no es rotundamente negativa o puramente abstraída de la vida. La realidad es el objeto final como iluminación que verifica la más elevada manera del existir humano. El constante cambio y el proceso de continuo movimiento en que consiste la Natura-Buda perpetuamente manifestativa, es

⁵ *Zen Buddhism and Its Relation to Art*, WALEY, ARTHUR, Londres, 1922 pássim.

el contacto vital que debe procurar intensamente todo buen discípulo del Zen. Este no se abstrae de la vida, pero la vida es abstraída de las múltiples "interrupciones" que hacen concebir al individuo como una realidad distinta de aquélla, como enteramente ocupado en sus reacciones particulares, como realidad distinta de la realidad misma... Se trata, en definitiva, de hacer desaparecer al individuo como realidad distinta.

Un clásico japonés del Zen-budismo explica este proceso de disolución de sí mismo en la realidad total de la vida, bajo una iluminación superior, con el ejemplo del arte de la pintura, y cita un párrafo acertado de Georges Duthuit:

"Cuando el artista chino pinta, lo que le interesa es la concentración del pensamiento y la reacción pronta de la mano bajo la dirección de la Voluntad. Aquel que delibera, y mueve su mano con el preferente intento de pintar un cuadro, en gran medida ha perdido ya su arte de pintar. Más bien se trata de una especie de arte o pintura automáticos. Que pinte bambúes durante diez años, que se convierta en un bambú... después, que olvide todo lo referente a bambúes en el momento de pintar. Entonces poseerá ya una técnica inefable. El individuo se ha puesto a merced de la inspiración"⁶.

La iluminación interior fuerza a prescindir de toda formalidad exterior; o mejor, esta exclusión es imprescindible renuncia para conseguir el valor máximo del Zen: el *satori*. Despertar interior, mirada intuitiva a la naturaraleza de las cosas, en oposición al análisis o intelección científica. Por todo ello, la estética derivada del Zen-budismo, concretamente la japonesa, está imbuída de tres categorías, *sabi*, *wabi* y *shibumi* —términos difícilmente traducibles—, que denotan claramente la tendencia hacia un vacío o carencia de complicaciones incompatibles con la captación más elevada de la realidad (*sabi* viene a significar soledad; *wabi*, pobreza o austeridad; *shibumi*, algo así como rudeza en el sentido de cosa silvestre o menos artificial; los tres son interdependientes, de manera que la razón del uno viene dada por el complementario sentido de los otros dos). Es en la conjunción de estos tres valores como debe hacerse toda apreciación de fenómenos estéticos⁷.

RELACIÓN CON LA NATURALEZA

Ya se ve, como queda advertido, que el término "naturaleza" se entiende como trascendental. "Natura", más bien, para referir todo

⁶ *Chinese Mysticism and Modern Painting*, GEORGES DUTHUIT, Londres.

⁷ *Zen in Japanese Art*, (Nihon Geijutsuni Zen; Un camino de experiencia Espiritual) ROUTLEDGE AND KEGAN.

lo más auténticamente real, sea del hombre mismo, sea de su entorno terrestre o mundo en su estado menos cultivado. Pero en un sentido menos filosófico y quizás consecuentemente, la naturaleza —así se entiende vulgarmente— es el paisaje o escenario “natural”, los animales y las flores, los insectos y las aves, los montes y los ríos... Todo ello fue infundido del mismo universal espíritu —el Tao— o participa igualmente en la universal “Natura-Buda”. Y ha de deducirse con lógica advertencia que el acceso a esa susodicha realidad trascendental, se da a través de esta naturaleza más “externamente” entendida, y que el consabido culto oriental a ésta, tiene detrás toda esa significación o finalidad más esotérica.

Aquí se nos revela una diferencia notable de valoración estética. El espíritu, la sensibilidad orientales... ponen su énfasis en la contemplación; la expresión y el diálogo quedan en nivel secundario. Más aún: sin ocultar el riesgo de generalizaciones fáciles, podría decirse que la expresión, el arte, son un sucedáneo o, menos todavía, un coadyuvante de la contemplación por antonomasia en orden a esas metas trascendentales apuntadas en párrafos anteriores. En ningún arte queda esto más de manifiesto que en el de la pintura; su valoración está en función del acercamiento a los objetos más plenos de naturaleza.

Se pregunta un autor chino: “¿Dónde se apoyan las razones del hombre virtuoso (excelente) para amar tanto el *sansui*? (*sansui*, término japonés más vulgarizado que el correspondiente chino *shan-shun*, que se traduce por “paisaje”, literalmente, “montañas y agua”). Es por esto, porque un paisaje es un lugar —se contesta— donde la vegetación se alimenta en planos bajos y elevados donde las fuentecillas y las rocas juegan alrededor como los niños, un lugar frecuentado tanto por los guardas del campo como por los maestros experimentados... donde los monos pueden tener su tribu y las cigüeñas alzar su vuelo gritando en alto su gozo sobre el panorama. El ruido del mundo polvoriento y el encerramiento de las habitaciones humanas, es lo que la humana naturaleza perpetuamente odia en más alto grado; mientras, al contrario, la bruma, la niebla, el saber de los *sennin* (hombres de las montañas o largamente experimentados)... es lo que la naturaleza humana busca, y, sin embargo, no ve sino raras veces. ¡Qué cosa más deliciosa para los amantes de la floresta y las montañas, para los amigos de la bruma y la niebla, el tener siempre a la vista un paisaje pintado por un hábil artista! ¡Tener en él la oportunidad de ver el agua y las cumbres, de oír el grito de los monos y la canción de los pájaros, sin salir fuera de la habitación!”⁸.

⁸ *Shina to Nihon Geijutsu Jilai*, FENOLLOSA, Vol. II, pg. 14.

Esta detenida cita es decisiva para constatar qué sentido tiene el arte, tan dirigido a la naturaleza. Incluso se diría que tal sensibilidad quisiera reducir todas las artes a esa misma función, pues también la música la deseará, antes que nada, para reproducir los sonidos de la natural sinfonía de las montañas y los campos, cuando en lo pintado ya le parece oír además de contemplar... Por otra parte, la naturaleza es el todo; no la "bella" como se supondría con categorías preestablecidas; se incluyen los monos y la niebla —en ese Oriente del Sol, con mayúscula— que, aparentemente, en otra sensibilidad, no serían objetos "tan estéticos". Y se asocia —mejor, se identifica toda esta valoración con el saber más encumbrado de los hombres.

Es sin duda alguna, en esta relación del hombre con la naturaleza, donde el arte oriental ha buscado y conseguido su más alto rango. Sorprende el claro predominio de temas tomados de ese mundo natural, y, especialmente, el temprano período histórico en que ya son los paisajes de marcada preferencia. No digamos nada de que a un mismo monte, un mismo artista, le pinte treinta y seis perspectivas diferentes⁹.

En una crítica de primera impresión, se atribuye esta característica a una mera pasión por lo natural, a una ingenua ternura por las flores, etc. También esto se da en algunas escuelas más o menos primitivas del arte occidental; pero en éste se trata de algo más bien circunstancial o episódico. Lo diferencial es que el artista no parece estar reflejando lo que es externo a sí mismo; más parece asimilar el suave gozo de las cosas naturales... Las alas del viento parece que se hacen sus propios deseos; las nubes, sus vagabundos pensamientos; las cumbres de los montes, sus solitarias aspiraciones; los torrentes, sus energías liberadas... Las flores, al abrirse a la luz, y temblar con el débil tacto de la brisa, parecen descubrir el misterio de sus intuiciones y sentimientos demasiado profundos e íntimos como para expresarlos por propia cuenta. Y concluye un acertado tratadista: "Los pueblos asiáticos han investido siempre la vida natural con una profunda mística. Así, para reflejar el "li" o "principio rector" e inherente naturaleza de toda clase de seres, el artista trata de identificarse con su objeto eliminando la distinción sujeto-objeto, y en cierto grado, capta y transmite algo de tan característico modo de ser"¹⁰.

Y otro autor: "El poeta se hace aquello que canta. Es señor del mundo, pero únicamente porque ha salido hacia más humildes existencias que la suya propia, y las ha comprendido; y volviendo a su propia vida ha encontrado en ella la suprema expresión de

⁹ *Hokusai Fujisan no 36e*, TOTO SHUPPANSHA Tokyo, 1959.

¹⁰ *Chinese Art*, WILLIAM WILLETTTS, Nueva York, 1958 pgs. 584-87.

la vida que anima todas las cosas. En el arte de la pintura puede ser verdad que el pintor llega a ser aquello que pinta”¹¹.

Finalmente, lo anecdótico del celebrado pintor Kano Motonobu que pintó una serie de grullas para un monasterio entre montañas. Cada día pintaba una grulla, y cada atardecer se dedicaba a imitar con su propio cuerpo las posturas y los movimientos del ejemplar que pensaba como tema de su pintura del día siguiente.

SIMPLICIDAD CONTEMPLATIVA

Desde las características apuntadas sobre la contemplación estética, podemos explicitar brevemente su simplicidad en un doble sentido. En el de su exclusividad por la naturaleza, y en el de su procedimiento humano como limpia intuición.

Nos hemos referido a que el mismo arte de la pintura, antes que ninguno, es naturaleza acaparada sugestivamente en el lienzo. Que la música sería, la más bella, la de los pájaros y las fuentes... Pero, además de todas las artes más plásticas o de los sentidos, la literatura y la poesía no poseen distinta preferencia aunque más capaz de conceptualizaciones u objetos artificiosos, de problemática más elaborada.

Una ojeada a las obras más representativas de la literatura, sobre todo, china y japonesa, nos hará ver el predominio indudable de la naturaleza llenando páginas, más que descriptivas, sugerentes de todos los paisajes y encantos primitivos. Pero no es el peso estadístico, por decirlo así, lo que más importa; sino el ideal artístico o poético que se profesa. Una vez más, no se trata de reproducir o crear objetos o situaciones... (más puede el poeta que ningún otro artista, dar rienda suelta a la imaginación y múltiple inspiración). Se trata de un propósito o —mejor— de una postura de ideal humano más que meramente artístico.

El más destacado de los cultivadores —el que lo consagra definitivamente— del típico modo de poemas *haiku*, en japonés, Bashoo, proclama significativamente: “Desde los tiempos antiguos, todos los hombres de gusto refinado encuentran gozo conociendo la verdad e interioridad de las cosas”. Es el intento latente en toda poesía¹². Y un comentarista de poemas, Yasuda, no duda en iniciar su análisis con el paralelismo de la pintura —paisajista o de la naturaleza— como ejemplificación ideal. Cada vez que contemplo —dice— una antigua pintura en rica seda, de un maestro chino de la Dinastía T'ang, especialmente una de los monocromas en tinta

¹¹ *The Flight of the Dragon*, LAURENCE BINYON, John Murray, Lon. 1911 pg. 26.

¹² *Haikai Ronshuu*, BASHOO, IWANAMI, Tokyo, 1951, pg. 71 (Kyoroku ni Okuru ben).

china *mo* por un pintor como Wang Wei o algún otro maestro posterior del período Sung, me quedo sin poder pronunciar palabra, y se me aceleran las palpitaciones en admiración. Así —añade— los poemas tienen algo en común con la pintura en la representación del mundo interior y la verdad de las cosas.

Es, en definitiva, la simple aspiración de llegar a la naturaleza, lo que impulsa cualquier ideal artístico, en la más genuina actitud de la sensibilidad oriental. No faltarán —claro— las excepciones a esta generalidad.

En otro sentido, la contemplación es también elemental. Se podrá decir que es consecuencia de lo anterior. Si se trata de alcanzar la natural realidad de las cosas, no puede interponerse artificio entorpecedor. Queda esto advertido al considerar la iluminación más alta de toda vivencia estética. Se verifica así también en todo proceso artístico. El modo ha de ser más intuitivo que conceptual razonado, más sugerente que representativo, más simple que complicado...

La excelencia de este procedimiento poético queda advertida admirativamente por notables críticos del mismo campo occidental. Muchos poemas —se afirma— demandan una revisión de ideas sobre la poesía, y quizá el *haiku* puede llevar a una clarificación de ellas. En éste no debe haber comentario alguno, ni conclusión; lo concreto, el material sensible apto de ser intuído debe permanecer solo. La intuición es inmediata, al igual que en la pintura la percepción del color es inmediata. En su esencia está libre de enjuiciamiento, es amoral, no verbal, no crítica...¹³

De ahí la simplicidad de reducirse a un único rasgo u objeto de contemplación. Un objeto aislado, sin comentario adjunto, presentado de manera que no sea otra cosa que lo que él es, pero sin ser completamente representado como él es. Pues si la poesía nos mueve presentando, más que describiendo objetos, ello es mediante la indicación de particulares visiones en las que reside el poder emocional de las cosas. A través de una apropiada imagen, salta instantánea una especie de fuerza en la emoción expresada.¹⁴

ACTITUD ESTÉTICA

En una tarde soleada, un poeta contempla un abundoso campo de centeno en compañía de dos amigos; el uno, el propio granjero propietario del campo cultivado; el otro, un hombre de ciencia, concretamente, entomólogo. Mientras charlan, da en pasar sobrevolando la verde plantación una roja libélula que, por unos ins-

¹³ *Modern Poetry and the Tradition*, CHAPEL HILL, Univ. of North Carolina Press, 1939, pg. vii.

¹⁴ *Imagism and the Imagist*, Stanford Univ. Press. 1931 pg. 5 Hughes

tantes, capta la atención de los tres amigos, pero de modo diverso en cada uno de ellos. El científico advierte su encanto, pero como accionado por un ocioso instinto mental, inmediatamente la clasifica en el cuadro de sus conocimientos. El granjero está de acuerdo con el entomólogo sobre ese encanto, pero predomina en él cierta satisfacción en torno al cuadro general de abundancia sobre el que, la libélula, es una añadida nota de riqueza estética. ¿Y el poeta...?

Tal es el sencillo planteamiento de la cuestión, tan universal y humana, de la actitud verdaderamente estética, por parte de un penetrante autor japonés. La actitud científica deja pronto de ver a la libélula misma para dirigirse al cuadro de sus clasificaciones; la actitud que podríamos llamar comercial, desvía más claramente la atención hacia representaciones de color lucrativo. Pero el poeta no es ni utilitario ni científico en su actitud de tal. Se interesa en el objeto por razón de él mismo; más aún, no es consciente de lo bella que es la libélula ni de cómo es afectado por ella. Una actitud así es la propiamente estética.

Y en este modo riguroso de análisis se insiste típicamente en la exclusión de todo cientifismo como condición *sine qua non*. Se quiere contrastar con el casi inevitable conceptualismo que impregna toda la cultura occidental y sus apreciaciones estéticas mismas. Por ello es decisiva autoridad la de una posición reaccionaria —*Reactionary Essays on Poetry and Ideas*— en el campo occidental mismo:

“El pronunciamiento científico es sobre una cosa, persona o experiencia, refiriéndolas a una otra cosa, no con el intento de darnos un intenso conocimiento de ellas en sí mismas y como un todo, sino simplemente para darnos, en varios grados que dependen de la exactitud de la ciencia bajo la cual se consideran, un conocimiento a medias que nos limita al control de sus extensivas relaciones”¹⁵.

El tratadista japonés supradicho sigue afirmando que la actitud estética es la pronta disposición para una experiencia cuya razón de ser consiste únicamente en ella misma. El objeto de contemplación en esa experiencia no admite relación de ninguna clase, ni siquiera calificación ponderativa; los adjetivos empañan la impresión; las metáforas o símiles no pueden aclarar el objeto, el cual debe desempeñar su papel por sí mismo sin el intrusismo superfluo de exclamar siquiera, “¡Qué bonito”!

El valor estético no reside incluso en la emoción en torno al objeto, ni en la que éste produce. Así es, por ejemplo, la del cien-

¹⁵ *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, ALLEN TATE, Scribner's 1936 N. Y. pg. 108.

tífico cuando accidentalmente repara en la belleza de aquél. El poeta, en su propia actitud, siente de otra manera; no interpone nada personal o egocéntrico entre él y la experiencia. Los críticos extremo-orientales insisten hasta la saciedad en esta cuestión, decisiva para ellos.

Seki Osuga —“Otsuji”—, conocidísimo poeta y uno de los grandes tratadistas del *haiku*, nos dice:

“Nos será dado entrar en el mundo de la creación, cuando seamos completamente sinceros y humildes ante la naturaleza; más todavía, libres y sin respetos. Cuando nunca nos separemos de la naturaleza. Cuando no introduzcamos ociosas fantasías o caigamos en cogitaciones”¹⁶.

El síntoma más claro de sinceridad y humildad en el poeta, es el rendimiento gustoso de acariciados conceptos ante la realidad de lo experimentado.

“Es innecesario creer en alguna ideología o filosofía personal, para crear poemas; pues, desde el momento que aquéllas contienen ideas, se correrá el peligro de que el poeta componga a través de la lógica, siendo así que los puros sentimientos deberán ser los únicos móviles”¹⁷.

El ya aludido Bashoo señala que el poeta debe rendir también sus propias actitudes y vanidades personales:

“Los versos de muchos poetas tratan de hablarnos con encanto cuando, en realidad, carecen completamente de él. La cualidad del encanto no es precisamente consistente en el esfuerzo que se haga por él... Así, los versos de algunos son ambiciosos en extremo y pierden toda sinceridad”¹⁸.

Pero es condición de sinceridad y pureza poética, el eliminar también las emociones que, aunque no egocéntricas, aunque no mezcladas de conceptualismo, impiden también la auténtica experiencia estética.

“Cuando uno está sobrecargado de tristeza, esa tristeza no puede producir poesía. Cuando uno está gozoso, inmerso en felicidad, esos sentimientos no pueden considerarse estéticos...”¹⁹.

Isoji Asoo, otra notable autoridad en el tema, llama a tales emociones, “crudas y obstructivas” por no ser asimilables ni tener

¹⁶ Otsuji Hairon-shuu, OTSUJI (Seki Osuga) KAEDE SHOBOO, Tokyo, 1947, p. 18.

¹⁷ Ibid., pg. 262.

¹⁸ BASHOO, op. cit. pg. 98 (Kurozooshi).

¹⁹ OTSUJI, op. cit., pg. 30.

lugar en la experiencia estética; no surgen de esta experiencia misma:

“En la actitud estética, lo que llamamos sentimiento no son los sentimientos humanos como alegría, tristeza, angustia, etc. En el arte de Bashoo —el conocido poeta— estos primitivos y crudos sentimientos son más bien evitados. Son subjetivos y, al fin y al cabo, una forma más de subjetivismo el estilo que los incluya”²⁰.

Tal es la exigencia de una auténtica actitud estética. Ahora bien, la relación entre actitud y experiencia, no es causativa. Cuando una persona en actitud estética contempla un objeto, no llega necesariamente a la experiencia correspondiente.

EXPERIENCIA ESTÉTICA

Se trata ahora de considerar más explícitamente lo que ya queda apuntado en párrafos precedentes sobre el característico modo de entender la vivencia estética; especialmente debe pensarse lo dicho sobre iluminación y fusión con la realidad.

Dada una experiencia estética, precede o coexiste necesariamente su actitud propia, pero ésta no conduce hasta aquélla con igual necesidad; ha de darse una singular posición de simplicidad mental que, como queda antes señalado, consiste en la inconsciencia del sujeto respecto a sí mismo como cosa separada de aquello que ve, oye o percibe... de aquello que está experimentando. Al contemplar y experimentar, queda sumergido en el objeto, “la conciencia se hace completamente una”²¹ y “es una la naturaleza del poeta y la de su contorno”²².

En otros términos: En el momento en que nuestra actividad mental se sumerge en un estado casi inconsciente —la relación entre sujeto y objeto queda olvidada—, entonces experimentamos los más estéticos instantes. Es lo que hay que entender cuando se dice que uno llega al corazón mismo de las cosas creadas, y se hace uno con la naturaleza. La forma de experiencia directa es la realización de lo que el objeto es, en su unidad e individualidad, en y por sí mismo... Es la experiencia de lo que el objeto es, al ser él mismo, de manera que llega a ser “singularísimo”. La cualidad del color rojo es roja... tal como lo vemos; la cualidad del cuervo, al decir de Bashoo, es el cuervo mismo que vemos. La experiencia, así, es siempre una interacción del hombre y su contorno en orden

²⁰ ISOJI ASOO, *Haishumi no Hattatsu*, Tokyodoo, Tokyo, 1944 pg. 234.

²¹ OTSUJI, op. cit. pg. 11.

²² Ibid., pg. 47.

a la identificación máxima. El que contempla llega a hacerse lo mismo contemplado.

Entonces, ¿qué sentido debe darse a vocablos como "sujeto" y "objeto"? El pensamiento o filosofía oriental nunca le ha dado a este dualismo un sentido rígido como lo ha tenido en toda la tradición occidental. Se consideran, en esta posición que estudiamos, instrumentos útiles para distinguir aspectos de un todo, para analizarlo y entenderse con sus partes. Son términos convenientes en tanto que no se olvide que, en la experiencia estética, el sujeto no puede existir sin el objeto, ni éste sin aquél, desde el momento que son una sola cosa. Y precisamente por ser ese "uno", en una concreta y viviente unidad, es por lo que se da la experiencia o vivencia estética. Dice Otsuji: "El proceso estético, bajo esta condición, trasciende lo que pudiéramos llamar actitud subjetiva u objetiva"²³.

Ateniéndonos más concretamente al papel de ese "sujeto", cabe preguntarse por qué, en la ilimitada esfera de la naturaleza, el poeta no entra en experiencia con cualquier aportación de ésta; es decir, no todos los objetos hablan igualmente al artista invitándole a contemplación... ni a todos los artistas de igual manera. Es el interrogante inevitable que le asalta a éste modo de estética tan insistente en la inconsciencia antidualística de la contemplación.

El poeta —se dice— no es completamente libre en la elección. Está sólo interesado en experimentar el objeto que se presenta por sí mismo... en y por razón de sí mismo. Cuando contempla una escena general, dada la experiencia ya sedimentada, cualquier objeto con significación de resonancia para responder al impulso en él generado, se hace sujeto con él. El poeta irremediablemente se hace tan consciente del objeto, que su misma mismidad consiste en esa conciencia; el poeta no puede reflexionar sobre el objeto. Como un diapasón que vibra ante otro con la misma frecuencia; cuando el poeta contempla el objeto, al instante realiza o verifica la cualidad de éste al igual que el tono de un diapasón es uno mismo con el del otro. Está en estado de resonancia estética... un todo armonizado de las muchas experiencias llenas de sentido ya tenidas y que vibran al unísono en el momento de la vivencia actual. "Y antes de llegar a esto —dice el mismo Otsuji— el poeta debe encontrar la unidad en su propia vida, la cual debe ser resultado del esfuerzo por descubrir la verdad de sí mismo"²⁴.

²³ Ibid., pg. 31.

²⁴ Ibid., pg. 262.

SINCERIDAD Y MORALIDAD

Esta concepción tan exigente y comprometida de lo estético hace pensar en una posición muy característica que, aunque común con muchos estetas occidentales, ofrece una significación muy distinta. Por otra parte, supone una delimitación muy estricta de las posibilidades del vivir estético, como consecuencia de todo ello. Y es que hay que interpretar la mentalidad oriental como generalmente impregnada de cierto misticismo y renunciamiento que nos son difícilmente comprensibles en el humanismo de Occidente, sin una especial vocación o disciplina sobreañadidas.

Nos encontramos ante un ideal sinceramente vivido. Una y otra vez en los testimonios de los maestros chinos, nos encontramos con la firme determinación de rehusar vender sus obras de arte. Los admiradores de estos artistas solían llevarles piezas de seda para que en ellas pintaran lo que no podían conseguir con dinero... para cuando el golpe de la inspiración llegara, y pudieran hacer suyas las obras apetecidas; y se dice de uno de estos artistas que, cansado de las inoportunidades de sus admiradores, se dedicó a utilizar las sedas para hacerse medias y calcetines.

Más significativa aún, en relación con este ideal cuasi místico, cuasi religioso, es la narración sobre el final del famoso pintor Wu Tao-tzü que pintó un amplio paisaje en una de las paredes de palacio. El emperador acudió a contemplarlo, y se deshizo en admirativas ponderaciones. Pero Wu Tao-tzü, afectado de cierto fastidio, rompió las admiraciones con ridículos aplausos al emperador. Entonces, se abrió una gruta en el paisaje pintado, y el pintor se adentró en ella para nunca ser visto más en este mundo²⁵.

Sin apoyarnos en lo anecdótico o hiperbólico, sin atenernos a la heroica actitud de un pintor japonés, cuya máxima experiencia estética sería la de morir ante una pintura que fuera digna de ello, la cuestión de sinceridad y moralidad en el vivir estético, se presenta con mucha más exigencia en el pensamiento oriental. Naturalmente, no se trata de una moralidad en el sentido de rectitud ética en general, sino de la adhesión del que contempla, a la verdad; de la concordancia exacta de sujeto-objeto, sin mixtificaciones de ninguna especie; en continua aspiración al ideal estético...

Es la experiencia estrictamente personal; singular, si es verdaderamente propia. Para ello, ningún otro camino que el de la intuición limpia, austera, interior y solitaria, a la medida de los valores *sabi*, *wabi* y *shibumi*. La verdad estética surge de una pos-

²⁵ BNYON, op. cit. pg. 111.

tura de sincero renunciamiento y severidad personal que logre fundir la propia conciencia con la del contenido de la contemplación; la conciencia de sí mismo con la que se tiene del objeto. Así, esta verdad no es cualquier verdad, sino "la verdad del universo"²⁶.

Supone, en fin, semejante temple estético, cierta síntesis humana "en orden a una unidad de vida"²⁷ como no le es concedida más que el que sabe, en plena sinceridad, no pretender otra cosa que la verdad suprema de las cosas.

* * *

Quedan así trazadas, por rasgos de dimensión o formalidad más o menos diversa, las coordenadas de aproximación a una estética de esas culturas extremo-orientales. Quizá sea el más "oriental" aquél talante estudioso que no pretende una última determinación puntual; es decir, una formulación sistemática de doctrina. Por añadidura, antes de proseguir el empeño, sería muy congruente hacerse la pregunta, ¿dónde y qué filosofía, sobre todo de lo bello, puede aducirse acabadamente orgánica y vertebrada?

Madrid

JUAN A. RUESCAS

SELECCION BIBLIOGRAFICA

- Anesaki, Masaharu, *Buddhist Art in its relation to Buddhist ideals*, Houghton Mifflin. Boston, 1923.
- Asano, Shin, *Haiku Zenshi no Kenkyuu*, Chuubunkan. Tokyo, 1939.
- Bashoo Haikai Ronshuu*, comp. y ed. por Komiya, Toyotaka, y Yokozawa Iwanami. Tokyo, 1951.
- Binyon, Laurence, *Painting in the Far East*, Dover Publications, Inc. Nueva York, 1959.
- *The Spirit of Man in Asian Art*, idem. Nueva York, 1963.
- Brière, O., *Fifty Years of Chinese Philosophy*, Dennis J. Doolin. Washington, 1965.
- Bruce, J. Percy, *Chu Hsi and His Masters*, Londres, 1928.
- Chiang Yee, *The Chinese Eye*, Londres, 1935.
- Chu Hsi, *The Philosophy of Human Nature*, Londres, 1922.

²⁶ ASOO, op. cit., pg. 191

²⁷ MASAO KUME, *Bikushoo Zuihitsu*, Bungei Shunju Shinsha, Tokyo 1953 pg. 258.

- Conze, Edward, *Buddhism: Its Essence and Development*, Nueva York, 1959.
- Coomaraswamy, Ananda K., *Christian and Oriental Philosophy of Art*, Nueva York, 1957.
- *The Transformation of Nature in Art*, Nueva York, 1956.
- Dasgupta, Surendranath, *A History of Indian Philosophy*, Cambridge, Ingl., 1922-55.
- Ebara, Taizoo, *Haikai Seishin no Tankyuu*, Akitaya. Osaka, 1944.
- *Haikaishi no Kenkyuu*, Hoshino Shoten. Tokyo, 1949.
- Fenollosa, Ernest, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, Dover Publications, Inc. Nueva York, 1963.
- Fujimura, Saku *Nihon Bungaku Daijiten*, Shinchoosha. Tokyo, 1955.
- Fujisawa Chikao, *Zen and Shinto: The Story of Japanese Philosophy*, Nueva York, 1959.
- Fung Yu-lan, *A Short History of Chinese Philosophy*, Derk Bodde, Nueva York y Londres, 1966.
- *The Spirit of Chinese Philosophy*, Boston, 1962.
- Griswold, Alexander B., *The Art of Burma, Korea, Tibet*, Nueva York, 1964.
- Grousset, René, *La Chine et son art*, Paris, 1951.
- Harada, Jiroo, *A Glimpse of Japanese Ideals*, Charles E. Tuttle Co. Tokyo, 1948.
- Hasumi, Toshimitsu, *Nihon no Geijutsu to Zen*, Tokyo, Londres, 1962.
- Henderson, H. G., *The Bamboo Broom*, Houghton Mifflin. Boston, 1934.
- Igarashi, Chikara, *Kokka no Taisei Oyobi Hattatsu*, Kaizoo. Tokyo, 1948.
- Izichi, Tetsuo, *Renga Ronshuu*, Iwanami. Tokyo, 1953.
- Kidder, J., *Early Japanese Art*, D. Van Nostrand Co., Inc. Princeton, New Jersey, 1964.
- Keith, A. B., *Religion and Philosophy of the Vedas and Upanishads*, Cambridge, Mass., 1925.
- Kramrisch, Stella *The Art of India*, Greenwich, Conn., 1965.
- Kume, Masao, *Bikushoo Zuihitsu*, Bungei Shunju Shinsha. Tokyo, 1953.
- Latourette, Kenneth Scott, *The Chinese: Their History and Culture*, Nueva York, 1946.
- Leighton, John, *On Japanese Art*, Londres, 1863.
- Lin Yutang, *The Wisdom of India and China*, Nueva York, 1942.
- Moore, Charles A., *The Chinese Mind: Essentials of Chinese Philosophy and Culture*, Honolulu, 1967.
- *The Indian Mind: Essentials of Indian Philosophy and Culture*, idem.
- *The Japanese Mind: Essentials of Japanese Philosophy and Culture*, idem.
- Munsterberg, Hugo, *Zen and Oriental Art*, Charles E. Tuttle Co. Tokyo, 1965.
- Nakamura, Hajime, *Ways of Thinking of Eastern Peoples: India, China, Tibet, Japan*, Philip P. Wiener. Honolulu, 1964.
- Noma, Seiroku, *Japanese Sense of Beauty*, Asahi Shimbun Publishing Co. Tokyo, 1963.
- Okakura, Kakuzo, *Cha no Hon*, Kenkyusha. Tokyo, Shoowa 14 nen.
- Oosuga, Seki, *Otsuji Hairon-shu*, Kaede Shoboo. Tokyo, 1947.
- Pepper, Stephen, *Aesthetic Quality*, Scribner's. Nueva York, 1938.

- Radhakrishnan, S., *Indian Philosophy*, Londres, 1923-27.
 — *The Hindu View of Life*, Londres, 1948.
- Ross, Nancy Wilson, *Three Ways of Asian Wisdom: Hinduism, Buddhism, Zen, and Their Significance for the West*, Nueva York, 1966.
- Schweitzer (Albert), *Indian Thought and Its Development*, Londres, 1936.
- Seckel, Dietrich, *The Art of Buddhism*, Crown Publishers, Inc. Nueva York, 1964.
- Stcherbatsky, F. Th., *Buddhist Logic*, Nueva York, 1962.
- Sullivan, Michael, *Introduction to Chinese Art*, Berkeley, 1961.
- Suzuki, Daisetsu, *Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture*, Nueva York, 1959.
 — *Reason and Intuition in Buddhist Philosophy*, Moore, Charles A. University of Hawaii Press Honolulu, 1951.
- Tate, Allen, *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, Charles Scribner's Sons. Nueva York, 1936.
- Tomlin, E. W. F., *The Oriental Philosophers*, Nueva York, 1963.
- Waley, Arthur, *Three Ways of Thought in Ancient China*, Nueva York, 1956.
- Wright, Arthur, *Studies on Chinese Thought*, Chicago y Londres, 1967.
- Yamada, Yoshio, *Renga Gaisetsu*, Iwanami. Tokyo, 1937.
- Yamamoto. Kenkichi, *Junsui Haiku*, Soogen-sha. Tokyo, 1952.
- Yoshida. Tooyoo, *Otsuji Hairon-shuu*, Kaede Shoboo. Tokyo, 1947.
- Yoshikawa, Koojiroo, *The Introduction of Chinese Culture*, Japan Quarterly VIII, 2 Ap-Jun Tokyo, 1961.
- Zimmer, Heinrich, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Joseph Campèell. Nueva York, 1962.